

# Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

---

Volume 23 *Motivos & estrategias: Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*

Article 14

---

7-2009

## Guerra civil, fascismo y teatro (1936-1939)

Julio Rodríguez Puértolas

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Rodríguez Puértolas, Julio. (2009) "Guerra civil, fascismo y teatro (1936-1939)," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 23, pp. 93-103.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ Dentro de las actividades literarias del fascismo español durante la guerra civil, la teatral es sin duda la más pobre y escuálida, y ello pese a los esfuerzos teóricos y prácticos, que no faltaron. En efecto, varios intelectuales, de diferente categoría, se ocuparon de teorizar y exponer conceptos acerca de cómo había de ser el teatro de la Nueva España. Así, Manuel Iribarren publicó un artículo, «Letras» (*Jerarquía* 1, 1936) en el cual exige el autor un teatro de doble faz: «Teatro de masas nacionales y teatro de minorías selectas, dentro del pensamiento universal, para bien de España, que formará parte del bien del mundo».

F. B. Torralba Soriano publica unas *Notas para la creación de un teatro nacional español* (Zaragoza, 1937), con prólogo del profesor de literatura José María Castro y Calvo, en que propugna una vuelta escénica al gran *Siglo de Oro* y al catolicismo imperial que impregnaba aquel teatro. Mariano Marfil, en una reseña en *El Norte de Castilla* sobre la obra *España Inmortal*, de Sotero Otero del Pozo (del que se hablará a poco), ofrece sus ideas acerca del teatro. Señala que «no hay mejor indicador del estado de una sociedad que su literatura, y dentro de ella su teatro», pues

cuando un teatro es decadentista, lo es la sociedad; no cabe la desmoralización y descristianización de un teatro más que en una sociedad alocada; y viceversa [...]. Tiene, por consiguiente, un especial interés que empiece a existir ahora un teatro patriótico, una literatura teatral patriótica, que sea a la vez espejo y acicate de las nobles pasiones que son motor de la rehispanización actual.

Por su parte, Dionisio Ridruejo, en *El Diario Palentino*, y comentando la misma obra citada, afirma:

En estos momentos transcendentales en que se debate el porvenir de la Patria, el teatro debía surgir como beligerante en el campo de las ideas —él que es maestro de la vida, como la Historia— para recoger las explosiones de patriotismo que han llevado a una gesta de reconquista al glorioso pueblo español.

El poeta Manuel Machado, que antes de la guerra civil había estrenado varias obras en colaboración con su hermano Antonio, pasa revista en «Intenciones. Teatro español» (*ABC*, 4-VIII-1938) a las actividades teatrales programadas por Dionisio Ridruejo como responsable de Prensa y Propaganda, centradas en la resurrección del viejo *auto sacramental*, actividades de que se hablará más abajo. Para Manuel Machado, en efecto, se trata de recuperar

---

<sup>1</sup> Para la procedencia de los textos citados, cf. Julio Rodríguez Puértolas (2008), *Historia de la literatura fascista española*, vol. I, Madrid: Akal.

esta mezcla de ficción poética y santa realidad [que] cifra, en síntesis maravillosa, al alma española, volviendo a su tradicional fervor religioso y a la Iglesia, abriendo sus brazos a la Poesía de la España Nueva.

Por su parte, el novelista Wenceslao Fernández Flórez traza un panorama violentamente crítico de la dramaturgia de los años republicanos en «Aquel teatro intestinal» (ABC, 2-XII-1938), reducido, según Fernández Flórez, a esto:

La República había conmovido los fundamentos morales de la vida española, inundándola de corrupción. Adquiríamos una butaca, y, durante tres horas, el teatro nos hacía asistir a las cogitaciones de una muchacha que tenía cinco pretendientes. En los campos invadían las fincas y en las ciudades se asesinaba a la gente [...]. Y en los escenarios, mozas de clavel en el pelo se asomaban a las rejas románticas para boxear idioteces con galanes de sombrero hacia atrás [...].

Pedro Muñoz Seca y Eduardo Marquina son salvados por Fernández Flórez de la débâcle teatral anterior a 1936. Al primero,

ahora habría que hacerle la justicia de que fue de los poquísimos que sintieron la preocupación de su tiempo, y él tuvo el valor de poner la bomba explosiva de las carcajadas bajo las demasías del marxismo.

Y Marquina es

el ejemplar, el polifónico [...]. El poeta que cantó la gloria de España, cuando era moda zaherirla... La emoción patriótica más exaltada y más pura que dio en ese tiempo la poesía o la prosa españolas hay que buscarla en los versos de algunas obras de Marquina. Aprenderlos es aprender a un tiempo una oración, un piropo y una lección de España.

Por todo ello, el teatro de la Nueva España falangista será «remedio de la ordinariez de un Teatro que parecía un circo y era la tienda de un ropavejero, sórdida, codiciosa y sin desinfectar».

Pero el gran texto verdaderamente teórico y fascista, muy por encima en todo sentido de los anteriores, es «Razón y ser de la dramática futura» (*Jerarquía* 2, octubre 1937), de Gonzalo Torrente Ballester. Se trataba de dilucidar el «drama que se ha de elaborar en el mañana luminoso» y que «con tres elementos ha de ser creado: tradición, orden, estilo». La tragedia necesita de «un hombre excepcional, héroe o protagonista, de voluntad disparada hacia metas inaccesibles». Discute Torrente Ballester el viejo problema de las tres unidades aristotélicas, y de nuevo se ocupa del héroe «como protagonista trágico» y de «la Masa como Coro de la tragedia». Ahora bien (y aquí surge también con claridad el pensamiento fascista):

En cuanto a la Masa, lo primero y más urgente es que deje de serlo. La Masa, como tal, no tiene cabida ni en un estado clásico ni en clásica tragedia. En el estado, porque *forma* en ejército, estamento o gremio; en la tragedia, porque deviene, irremediablemente, *Coro*.

## Sobre los temas, afirma Torrente Ballester

que un Teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica, para otra vez, como nos dice Esquilo, hacer tragedias con *migajas del festín de Homero*.

Siguiendo a Ernesto Giménez Caballero –a quien cita– acepta Torrente Ballester que la esencia del teatro es el misterio, lo mágico, lo religioso. Y algo más:

Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí laten, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia; que acaso, estéticamente, pueda ser denominada: *Misterio Decorativo*.

El teatro de la Nueva España «no servirá para nada», pero será, al estilo falangista, un acto de «servicio». Por ello, y pensando en el acto fundacional de Falange Española en el Teatro de la Comedia de Madrid (octubre de 1933), sigue diciendo Torrente Ballester:

Procuraremos hacer del Teatro de mañana la Liturgia del Imperio. Claro que no es necesario, como no es necesaria la ceremonia pontifical para el Sacrificio de la Misa. Pero, ¿no estaría mejor nuestro *29 de octubre* si en él, como Liturgia o Ceremonia se representase una Tragedia que todavía está por hacer? Y no es nada nuevo este carácter litúrgico del Teatro. Piénsese en Calderón, en sus Autos y en el Corpus-Christi: piénsese en la Edad Media y en sus Misterios y Moraldades. Piénsese en la Misa...

Porque para Torrente Ballester las cosas están claras: el teatro de la Nueva España Nacional-Sindicalista será un gran teatro, pues «las grandes épocas teatrales han coincidido siempre con períodos de política vertical». Recuérdese, al llegar aquí, la definición italiana del *Gran Consejo Fascista* presidido por Mussolini: «resplandeciente proscenio del primer escenario del mundo». El propio Torrente Ballester escribió durante la guerra civil varios textos para teatro; sin embargo, entre su teoría y su práctica las coincidencias –como veremos– no son excesivas.

Antes de hablar de los escasos autores del teatro fascista de guerra, se hace preciso mencionar de qué modo y a través de qué mecanismos intentó ponerse en marcha un teatro oficialmente *nacional*. Los proyectos y las actividades provienen en buena medida de Dionisio Ridruejo, jefe de los servicios de Prensa y Propaganda desde comienzos de 1938. El propio Ridruejo lo explicaría así muchos años después:

No aspiraba sólo a crear unas compañías oficiales ni a controlar a las privadas, sino a promover una serie de instituciones docentes y normativas –algo como la *Comédie Française*– y a promover centros experimentales, unidades de extensión popular, trashumantes o fijas, y a intervenir la propia Sociedad de Autores, organizando otras paralelas para actores, decoradores, etc. En alguna manera me guiaba por la utopía falangista de la sindicación general del país y ello podía valer, claro está, para el cine, las artes plásticas, los espectáculos de masas y así sucesivamente.

Nació así la *Compañía de Teatro Nacional de FET y de las JONS*, dirigida por el que muchos años después sería famoso actor de cine, Luis Escobar, marqués de las Marismas, con la colaboración de otro famoso posteriormente, Manolo Morán, y con jóvenes actores como Blanca de Silos, Natividad Zaro, Carlos Muñoz, José María Seoane... La obsesión por el pasado imperial y teocrático se tradujo teatralmente, como ya se indicó, en la resurrección de los *autos sacramentales*. La primera actuación de la compañía teatral de *Falange* tuvo lugar en la fachada occidental de la catedral de Segovia, con ocasión de la fiesta del *Corpus* de 1938. Se representó *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso, con música del maestro Arámbarri y decorados de Pedro Pruna; actuó también el cabildo catedralicio de Segovia, como cuenta Dionisio Ridruejo, y la creación del público fue extraordinaria:

Abiertas las puertas, canónigos, beneficiados, clérigos simples, pertigueros y monaguillos avanzaron desde el nivel del trascoro con las capas pluviales y las dalmáticas más fastuosas y los roquetes de encaje más aéreo, portando las cruces de procesión más espléndidas del tesoro catedralicio. El público [...] llegado ese momento se levantó de los asientos y se puso de rodillas.

Lo que había ocurrido lo explica así Ridruejo: «El teatro y la función religiosa se habían hecho una misma cosa, como si estuviésemos en el siglo XVII.»

*El hospital de los locos* se representó en varias catedrales; así, en Santiago de Compostela, el día del Patrón de España de 1938; el día de San Pedro de 1939, en Burgos. La representación de Segovia fue entusiásticamente reseñada en su momento, de modo especial por Agustín de Foxá (*Vértice*, 12 de marzo de 1938) y por Manuel Machado en el artículo poco antes citado, en el cual el viejo modernista definía el *auto sacramental* como «el álgebra del teatro español religioso». El redescubrimiento de tan castizo género dramático hizo que Dionisio Ridruejo convocase en 1938 un premio nacional para «autos sacramentales modernos», de resultados, a lo que parece, no muy halagüeños, pues, como dice Ridruejo mismo, «sólo se salvó uno» de Torrente Ballester, que se mencionará a poco. Añadamos que el propio Manuel Machado dirigió en Burgos la puesta en escena de un sorprendente auto sacramental. Se representó en los claustros de la catedral burgalesa el 29 de mayo de 1938, con el inspirador motivo de que la hija del general Franco ingresaba como aspirante en la *Acción Católica*. El autor del texto era el benedictino Lázaro Seco; escenografía y decorados del pintor Eduardo Chicharro; la propia Carmencita Franco actuaba; el *Caudillo* y su esposa asistieron al espectáculo... El *Teatro Nacional de Falange* (como acabó siendo llamado), siempre en la línea dramática imperial, representó también obras como *La vida es sueño* o *La verdad sospechosa*, y en niveles más populares imitó las ideas y las actividades del grupo *La Barraca*, de Federico García Lorca, con *La Tarumba*, también con Luis Escobar y con el pintor José Caballero. Actuaciones

falangistas menos ambiciosas y más locales fueron las dirigidas por el más tarde conocido empresario Conrado Blanco, que en Pamplona conducía una compañía de aficionados que llevó por toda Navarra *El genio alegre*, de los hermanos Álvarez Quintero. Existió también, por ejemplo, el grupo *Comedia de las CONS* (las centrales obreras de *Falange*), que puso en escena *La Dolores* (en Zaragoza, 1937). Las actividades teatrales puramente falangistas hubieron de competir a partir de diciembre de 1938 con las del Ministerio de Educación, dirigido por Pedro Sainz Rodríguez, que organizó una Junta Nacional de Teatros y Conciertos, con José María Pemán, Manuel Machado, Juan Ignacio Luca de Tena, Luis Escobar y otros, y presidida por Eduardo Marquina. Por su parte, las compañías privadas seguían actuando, llevando a los escenarios de la España franquista viejas obras de preguerra, y también las nuevas, nacidas al calor de la nueva situación.

La escasa nómina de autores teatrales es fácilmente divisible en dos grupos, el primero compuesto por los conocidos escritores fascistas del momento y de después –no sin gradaciones entre ellos–, y el segundo por quienes, pasada la ocasión de la guerra civil, se perderían en el anonimato. Así, y por orden alfabético, la primera serie comienza por Joaquín Calvo Sotelo (1904-1943), hermano del *protomártir de la Cruzada* asesinado pocos días antes de la sublevación de 1936. De extensa y conocida obra dramática después de 1939, ya había presentado alguna antes de la guerra. Refugiado en la embajada de Chile de Madrid, fruto de su experiencia es la comedia *La vida inmóvil* (Valladolid, 1939), cuya acción transcurre en 1936-1937 y precisamente en el ámbito de los refugiados fascistas en una embajada madrileña. La edición citada lleva un extenso preámbulo en que Calvo Sotelo pasa revista a los aspectos psicológicos del refugiado, al tiempo que es una meditación sobre la sublevación y la guerra, así como sobre la transformación revolucionaria de Madrid. Con todo, el resultado es que

Hoy nos llena de íntimo orgullo sabernos guiados por un hombre [el general Franco] al que se le ha hecho en las manos fuerte e indomable bastón de mando aquel junquillo aleve [sic por leve] con el que sobre las lomas africanas trazaba en el aire rúbricas siempre distintas a las de las balas.

Uno de los protagonistas de la obra ha podido escapar al *terror rojo* de Madrid gracias a que en el momento de su detención se encontraba leyendo en la Biblioteca Nacional *El capital*, de Karl Marx, pero

El miliciano que me detuvo me dijo:

- Usted no es socialista, amigo. Si lo fuera no leería usted «El capital»; ningún socialista español lo ha leído [...]. ¿Cuántas páginas ha aguantado? –inquirió.

- Casi cuarenta –le respondí en tono exhausto.

- Pobrecito mío... No sé qué delitos habrá cometido usted contra la República, pero sean los que sean, bien los ha pagado ya...



Alguna ligera trama amorosa sirve para unificar las escenas de esta comedia, así como un elemento folletinesco, el de la mujer cuyo marido, oficial del Ejército, continúa sirviendo a la República, mientras ella lo califica así: «¿Comprendes mi vergüenza, no? Entre toda esta humanidad con la que vivimos [...] yo no podía ser la mujer de uno de los miserables que les han despojado de todo».

Añoranzas del Madrid perdido, esperanzas en el triunfo fascista y frases del tipo «hay cañoneo... Fuego purificador para esta ciudad tremenda» permean la obra, cuya construcción e intenciones anuncian al prolífico dramaturgo de la postguerra que será Joaquín Calvo Sotelo.

Muy diferente en todo sentido es el *Romance azul*, de Rafael Duyos, poema dialogado y representable. Agustín de Foxá es autor, en el campo teatral, de una obra de ambiente exótico y totalmente ahistórica, esto es, situada por completo al margen de las preocupaciones de la guerra y de la política: *Cui-Ping-Sing. Drama poético en verso* (representado en San Sebastián, 1938; publicado en Madrid, 1940). De Eduardo Marquina recordemos que fue presidente de la Junta Nacional de Teatros del Ministerio de Educación, y sus dos obras de guerra: *La Santa Hermandad* y *Por el amor de España*, ambas de 1937; la primera, estrenada en Buenos Aires, muy en la línea de su tradicional teatro poético; la segunda, especie de poema también representable de tonos líricos y épicos. Jacinto Miquelarena ofrece en 1938 *Unificación. Diálogo heroico* (Tolosa, s.f.), en torno, justamente, a la unificación de falangistas y carlistas decretada por el general Franco en 1937, de tono exaltado y directamente político y ocasional, con las habituales esperanzas puestas en los nuevos horizontes imperiales. José María Pemán, por su parte es autor de *Almoneda* y *De ellos es el mundo*. La primera (Cádiz, 1937) es obra «de corte benaventiano, fustigadora de un materialismo y de una frivolidad a las que se echaba su parte de culpa en el desencadenamiento de la tragedia nacional», la historia de una clase social y de una «Europa, madre blanca», portadora de los valores de la civilización occidental, confusa, sin embargo, y decadente, con una «Miss Europa» que da a luz un niño de color negro, en clara reminiscencia de las preocupaciones racistas de Pemán. *De ellos es el mundo* (Santander, 1938) es un elogio de los alféreces provisionales del ejército franquista, en que los *Reyes Católicos* y oficiales de la Nueva España se funden alegórica e imperialmente, y cuya idea, según afirma Dionisio Ridruejo, fue copiada por Pemán de un guión cinematográfico de Juan Ignacio Luca de Tena. De esta obra cita Ridruejo, no sin ironía, unos versos:

Como una flor en el aire,  
como un vaso de cristal,  
soy español por alférez  
y más... por provisional.

Los poetas Luis Rosales y Luis Felipe Vivanco tocaron también el teatro con *La mejor reina de España* (Madrid, 1939), «figuración dramática en verso y prosa», evocación de Isabel la Católica dentro del habitual estilo imperial-falangista. Ángel Valbuena Prat dice lo siguiente de esta obra:

Un tono suave de difusa elegía penetra por toda la comedia [...], como se revela en el sentido y bello soneto que atestigua la cadencia garcilasista de los dos autores [...], en los finos discreteos octosilábicos [...]. Isabel y Fernando se expresan en clara transparencia de exquisito aire de romancero y a la vez con gala culta [...].

Y por fin, Gonzalo Torrente Ballester, famoso novelista más tarde, teorizador dramático, que en su producción no sigue muy fielmente sus propias fórmulas teatrales. Falangista del entorno de *Arriba España* y *Jerarquía* y del grupo de Dionisio Ridruejo, escribió tres obras teatrales durante la guerra civil, las tres de corte alegórico y simbólico. *El retorno de Ulises* (publicada después; Madrid, 1946) se centra en la figura de José Antonio Primo, nuevo Ulises que ha de volver, mítico *Ausente* –como le llamaba la retórica falangista–; en la obra, Penélope lo mismo puede ser la *Falange* huérfana de padre y fundador que la misma España. Así lo ha visto Dionisio Ridruejo:

[...] Penélope tejiendo un tapiz con un retrato del ausente de proporciones gigantescas y semidivinas. Quizá lo hace como defensa a los pretendientes porque, al final es sólo ella [...] la que reconoce al héroe al que niegan el pueblo, los pretendientes y su propio hijo. Sería muy raro que en esa sutil y bien organizada réplica del argumento homérico no hubiese incidido una experiencia que el autor vivió como todos los residentes en la trágica Babia de los años 36 a 39.

En *El viaje del joven Tobías. Milagro representable en siete coloquios* (Bilbao, 1938), se mezcla el episodio bíblico con un ambiente tropical semirromántico, en que tiene papel importante el subconsciente y la lucha alegórica de Amor y Muerte, ángeles y demonios. Para Ángel Valbuena Prat, «dramatismo, ingenio, ironía y fervor se suman en perfecta y ordenada construcción». Una construcción que, según Pedro Laín Entralgo, representaba el propio Torrente Ballester con un «esquema geométrico, un doble triángulo»; el que apunta hacia arriba representa el arcángel Azarías –lo espiritual y jerárquico– y el que apunta hacia abajo representa a Asmodeo –lo demoníaco y anárquico–; un Asmodeo que, además, ha estudiado psicoanálisis. La obra se centra en torno a Sara, dominada por un complejo de Edipo y a punto del incesto con su padre, hasta que es salvada por la aparición de Tobías, conducido por Azarías. Tobías, por otro lado, es un joven arrebatado que finalmente logra el dominio de sus pasiones (como el Segismundo de *La vida es sueño*). El pensamiento clasicista de Eugenio d'Ors permea, sin duda, toda la obra, que fue leída públicamente en una reunión falangista de Burgos, a la que asistieron, aparte de escritores e intelectuales, personalidades como Ramón Serrano Súñer, Raimundo Fernández Cuesta y Pilar



Primo; los lectores fueron Luis Rosales, Dionisio Ridruejo y el propio Torrente Ballester. Así cuenta lo ocurrido el segundo de estos últimos:

Si no hubiera sido resueltamente un humorista y no hubiese tenido el hábito crítico del distanciamiento, creo que Torrente hubiera quedado traumatizado aquella noche para los restos. Pero supo mirar la cosa como si él no estuviera en el centro y creo que nadie comentó el descalabro con tanto ingenio ni tan imperturbable buen humor.

Señala Ridruejo que la obra nunca se llegó a representar, y que «pareció prejuzgar el destino de Torrente como dramaturgo». La tercera obra de guerra de Torrente Ballester es un auto sacramental, *El casamiento engañoso* (de sospechosa coincidencia, aunque de signo contrario, con el «auto sacramental sin sacramento» de Rafael Alberti, 1930), que logró el primer premio en el concurso convocado por Dionisio Ridruejo en 1938 (se publicó en Madrid, 1941), quien diría años después que es un texto que Torrente Ballester «quizá prefiera olvidar, aunque era ingenioso». Se trata de un auténtico auto sacramental fascista, en el que el Hombre, seducido por Leviatán (el capitalismo) y por la Ciencia, acepta casarse con la hija de ésta, la Técnica. De tal ayuntamiento nace un monstruo, la Máquina, que acaba esclavizando al propio Hombre, su padre. En cierto momento, Leviatán se une con los Arquitectos (los marxistas) para intentar construir un Estado Nuevo, pero vence la rebeldía del Hombre, alzado contra la opresión capitalista y contra la opresión marxista. Para terminar de situar la figura de Torrente Ballester durante la guerra civil, es preciso señalar que fue un auténtico ideólogo del fascismo español con su defensa de la economía estatalizada y dirigida frente a los conceptos puramente liberales; el propio Ridruejo le calificó de «quijote sindical de la nueva generación».

La segunda serie de dramaturgos de la guerra es más bien escuálida. Filiberto Díaz Pardo es autor de una *Apoteosis de España* (Soria, 1937), cuyo subtítulo indica forma, contenido e intención: *Cuadro plástico de intensa vibración patriótica*. Rafael López de Haro, viejo novelista erótico y también autor teatral, produjo durante la guerra una de las escasas obras humorísticas, *El compañero Pérez*, en que no se ahorra procedimiento alguno para ridiculizar al enemigo, y que intenta conectar con el costumbrismo del sainete de tiempos anteriores. Alberto Peláirez, que había ejercitado su pluma también en sainetes y en alguna comedia religiosa antes de 1936, una vez incorporado al falangismo escribió *Gloria difícil* y *Junto al fuego del hogar*, las dos inéditas. Una de las obras más difundidas de la época, en fin, fue *España Inmortal*, de Sotero Otero del Pozo, con el que se cierra este breve catálogo, alterando mínimamente el orden alfabético. *España Inmortal*, en verso, fue estrenada el 12 de diciembre de 1936 en Palencia «con éxito clamoroso» por la Compañía de Carmen Díaz, en la que figuraban, entre otros, Matilde Muñoz San Pedro, Rafael Bardem, Manuel Luna y Luis Prendes, que

llevaron la obra por Valladolid, Zamora, Pamplona, etc. *España Inmortal* fue editada también con gran éxito; en la tercera edición (Valladolid, 1937), una nota indica que se habían tirado ya 13.000 ejemplares. En un «Exordio» previo, el autor señala que su obra no es «de un sector determinado; aspira sencillamente a hacer Patria». Por ello, en el primer acto se rinde

Un justo tributo de exaltada admiración hacia esa *Falange Española* que, en aquellos días siguientes al vil asesinato de Calvo Sotelo, inició con valor, patriotismo, fe y combatividad insuperables el glorioso movimiento nacional, hoy en su apogeo, camino del triunfo definitivo sobre la anti-España.

La obra tiene un componente folletinesco con la presencia de la joven Conchita, novia de un falangista, hija de unos porteros madrileños y ahijada de una dama católica; el hogar de Conchita es descrito así:

Aquí no puede estar. Casa nefanda.  
Albergue aborrecible. Estos impíos,  
cuyas ideas Satanás les manda,  
son, entre sus afanes y sus líos,  
todo brutalidad, todo materia,  
de males y venenos gruesa arteria.

Ha sido asesinado José Calvo Sotelo, definido del siguiente modo:

Nació en la dulce región del Miño  
un perfecto español muy caballero,  
razonable, sensible y justiciero  
y de alma pura y blanca como armiño [...].  
Hacendista sin par. Enamorado  
de patrias y pretéritas grandezas [...].

Mientras tanto, el pueblo es envenenado ideológicamente:

Os colman de democracia,  
creéis que es bueno el marxismo,  
cuando no es más que autocracia  
para triunfar con falacia  
y, después, seguir lo mismo.  
Servís a los dirigentes,  
que van a llenar su panza,  
mientras os llenan las mentes  
de tópicos incongruentes.

Y es el socialista Francisco Largo Caballero el envenenador número uno del alma popular; he aquí un ejemplo de sus discursos según Otero del Pozo:

Es que hay que verle derecho  
 como una vela y gritar:  
 «¡Camaradas! ¡A por ellos!  
 Cuando matemos a todos  
 mucho mejor estaremos.  
 Pero no a los hombres sólo;  
 y a las familias, ¡mostrencos!  
 que no queden ni los rabos [...].  
 Hay que exterminar a todos,  
 ricos, curas y maestros.  
 Caigan los reaccionarios  
 que enseñan el Padrenuestro  
 y pregonan sus verdades  
 que son *pa* nosotros, cuentos.»

Por su parte, la pareja Conchita / Federico se promete amor eterno:

Ya somos uno los dos,  
 venga tu mano a la mía,  
 sea nuestra norte y guía  
 la Falange de las JONS.

El acto segundo transcurre en octubre de 1936, y dice el autor en su «Exordio» que

Trata de resaltar las maldades y abominables procedimientos de las hordas rojas, como asimismo se hace una condenación de esa masa neutra, tan numerosa, por desgracia, en nuestra querida España.

Los héroes de la obra, como Conchita, sufren en Madrid, «entre esta grey porcina / del odioso carmesí», pero también entre:

La masa neutra dichosa,  
 que es cobarde, tornadiza,  
 torpe, descontentadiza,  
 incivil y caprichosa.

El tercer acto, en fin (primeros días de noviembre de 1936), transcurre durante la llegada de las tropas franquistas a los arrabales madrileños: Usera, Carabanchel, Casa de Campo, y en él, dice el autor:

Se pretende hacer una justificación de esta guerra, distinta por su desarrollo a todas las conocidas; ya que, por la intensidad con que se desenvuelve, jamás una legión de patriotas y honrados ciudadanos tuvo en ningún país del mundo que lugar contra toda la canalla y podredumbre internacional.

Otero del Pozo anuncia, además, la próxima fusión de falangistas y carlistas («socialización e hispanidad», «tradición y catolicismo»). Pues España, en efecto, está a punto de salvarse:

España estaba así de amenazada,  
por judíos errantes combatida,  
por extraña ambición acometida,  
de perjueros y herejes rodeada,  
por sus hijos espurios destrozada  
y en su propio solar escarnecida.  
España iba camino en la emboscada  
de ser la más odiosa de la Tierra;  
pero, sus hijos buenos, de su herida  
la están curando ahora con la guerra.  
No es una guerra más, una conquista  
que hayan iniciado el arte ni la ciencia.  
Es una lucha por la independencia.  
Es una nueva Santa Reconquista.

Ocupada por los fascistas la barriada madrileña donde ocurre la acción, comienza la «limpieza»: el falangista Federico, que reaparece con otros compañeros, dice a uno de éstos:

Valentín, hazme el favor  
de bajar a este sujeto  
y lo entregas, con objeto  
de evitar aquí el terror  
que su muerte causaría [...].  
Vas a otro mundo mejor.

La obra termina, felizmente, con una escena explicada así en la correspondiente acotación:

Conchita saca del piano, en cuadro o figura, una representación de la Virgen del Pilar, que toma en sus manos Rafael; un escudo de España que coge Federico, y una pequeña bandera española que queda en manos de Conchita. Formado el cuadro, doña Concha o Federico, declamarán el final ante el escudo.

*España Inmortal* es, sin duda, una de las obras teatrales más representativas del teatro fascista de la guerra civil. Acaso parte de las mínimas migajas homéricas de que hablaba Torrente Ballester. Aunque, seguramente, ni eso.